Rok IV. Warszawa, 15 Stycznia 1911r. (Ogólnego zbioru № 56) № 2.

Przegląd Muzyczny

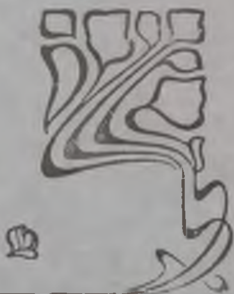


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywac można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: Warszawa, Krucza Nr. 7.

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 1.

Czas odnowić prenumeratę na rok 1911.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 31 Stycznia).

16 stycznia 1891 um. Leon Delibes.
17 „ 1886 um. Amilcare Ponchielli.
17 „ 1869 um. Dargomyżski.
18 „ 1835 ur. C. Cui.
18 „ 1901 um. Bussler.
19 „ 1799 wykonano po raz pierwszy „Stworzenie świata“ Haydna w Wiedniu.
19 „ 1576 um. Hans Sachs.
19 „ 1848 ur. się H. Kretschmar.
20 „ 1890 um. Fr. Lachner.
20 „ 1876 ur. się Józef. Hofmann
21 „ 1851 um. Lortzing.
22 stycznia 1893 um. W. Lachner.
22 „ 1908 um. Wilhelmj.
23 „ 1879 um. Jensen.
24 „ 1883 um. F. von Flotov.
24 „ 1908 um. Mac Dowell.
25 „ 1825 um M. Kamieński.
27 „ 1756 ur. się Mozart
27 „ 1901 um. Verdi.
28 „ 1904 um. Müncheimer.
29 „ 1782 ur. się Auber.
31 „ 1797 ur. się Fr. Schubert.

Rok IV. Warszawa, 15 stycznia 1911 r. № 2. (Ogólnego zbiorn № 56).

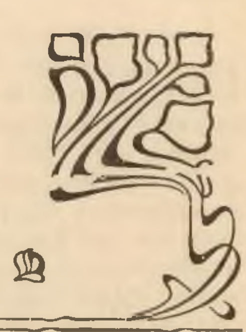
Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1910—1911

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 13 stycznia 1910 r., godz. 8¼ wiecz.

Piąty abonamentowy Koncert Symfoniczny

GRZEGORZA FITELBERGA

z udziałem *Juljusza Wolfsona* (fortepjan).

1. **P. Czajkowski** (1840—1893). Francesca da Rimini. Fantazja.

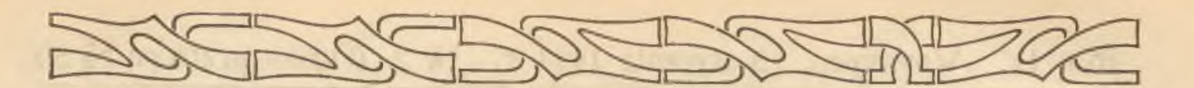
Dante w piątej pieśni „Piekła" uwiecznił nieszczęśliwą miłość pięknej Franciszki z Rimini, córki Gwidona da Polenta pana Ravenny (u którego wielki poeta przebywał podczas wygnania) zaślubionej w r. 1275 wbrew własnej woli ze szpetnym i znienawidzonym przez nią Giancotto Malatestą, panem Rimini; Franciszka pokochała przyrodniego brata męża, Paola, za co wraz z kochankiem przez Giancottę została zabitą. Wyjątek tej pieśni umieścił Czajkowski na początku partytury, zaznaczając źródło, które dostarczyło mu natchnienia do pięknej fantazji. Wyjątek ten przytaczamy tu w tłumaczeniu Edwarda Porębowicza.

...„Niema straszniejszej boleści,
Niż myślą szczęścia zaprawiać rozpacze,
A mistrz twój o tem długo zna powieści,

Lecz skoro taką chęć po tobie baczę
Poznać, skąd wyszły nasze niepokoje,
Wyznam jak człowiek, co mówi, a płacze:

Raz dla zabawy czytaliśmy boje,
Gdzie brał Lancelot miłosne kajdany:
Byliśmy sami, bezpieczni oboje.

Czasem się spotkał nad księgą zbłąkany
Wzrok nasz i twarze pobielił gorące...
Ale był moment w mocy niezrównany.



Doszedłszy, jak tam na usta śmiejące
Spragniony rycerz kładł pocałowanie,
On, co już ze mną nie będzie w rozłące,

Drżał, aż do ust mi przylgnął niespodzia-
|nie:

Księga i pisarz Galeottem byli,
Już nie bawiło nas w ten dzień czytanie."
Gdy jeden mówił, drugi cień w tej chwili
Szlochał: a jam czuł, że się rozkłada
We mnie i duch mój ze śmiercią sili...
I padłem, jako ciało martwe pada.

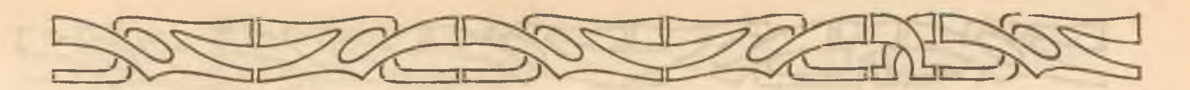
Czajkowski zresztą nie był pierwszy, którego tragedja miłosna dwojga kochających się serc natchnęła do zilustrowania dźwiękami Dantejskiej pieśni. Miał poprzedników [Zingarelli, Mercadante, Generali, Morlacchi, Devasini, Götz, Thomas, Liszt (pierwsza część Dantejskiej symfonji 1856)], większość jednak posługiwała się nie wyłącznie muzyką, lecz także słowem i akcją, tworząc kantaty i opery. Właściwie i Czajkowskiego pierwotnym zamiarem było napisanie opery „Francesca da Rimini" i tylko nieporozumienia z librecistą odwiodły go od tego projektu; w rezultacie powstała pod powyższym tytułem fantazja, ogłoszona drukiem w r. 1876, i wykonana po raz pierwszy w Petersburgu w r. 1878. Niektórzy z pisarzy (np. Dr. Niemann) starają się dopatrzyć analogicznych podobieństw natury architektonicznej pomiędzy symfonją dantejską Liszta, zwłaszcza jej częścią ,,Inferno" a ,,Franciszką z Rimini" Czajkowskiego, uzasadniając tym samym wpływ twórcy rapsodji węgierskich na autora ,,patetycznej" i ze względu na kontrasty motywów i plastyczność tematów przyznają wyższość dantejskiej symfonji nad omawianą fantazją koncertową Czajkowskiego. W każdym razie i ,,Franczesce" opinja zagraniczna nie odmawawia zalet pierwszorzędnych, a Bülow wyraża się o genjalnem dziele, jakiem jest ,,fantazja", z entuzjazmem, podkreślając w niem takie zalety, jak: ,,Frische, Kraft, Tiefe und Originalität" (świeżość, siłę, głębię i oryginalność). Dodać do tego jeszcze wypada mistrzostwo kolorytu i doskonałą ilustrację muzyczną. Pod tym ostatnim względem ,,fantazja" nie stoi w ścisłym związku z programem.

Fantazja rozpoczyna się tematem (Andante lugubre), który odrazu wytwarza nastrój pełen grozy; ma on obrazować chwilę, kiedy Dante w towarzystwie Wirgiljusza przekroczywszy bramy piekła następnie pierwsze kolisko, w którem znajdowali się patrjarchowie, poeci, bohaterowie i filozofowie, szedł dalej w obręb, „gdzie niema żadnego światła". Po chwili dostali się do ,,drugiego koliska", miejsca kary za grzechy miłości; następny motyw kolejno intonowany przez wiolonczele i rożek angielski (piu mosso, moderato) charakteryzuje moment, o którym Dante mówi:

A w tem doszedłem do miejsca, gdzie duchy,
płaczem ogromnym nieustannie krzyczą, gdzie
jęk z jękiem gada, wrzask z wrzaskiem się kłóci.

Ustęp ten interesujący jest nadzwyczaj ze względu na opracowanie tematyczne i nowoczesną instrumentację; chromatyczne figury trjolkowe z drugiego tematu, następnie przypomnienie I motywu przez puzony i dęte drewniane łączą z częścią: allegro vivo ($^6/_8$) o motywie równie charakterystycznym (ze względu na chromatykę) wprowadzonym przez waltornię na tle akompanjamentu altówek i wiolonczeli, a przedstawiającym obraz ukazania się poecie duchów; wiolonczele i kontrabasy; następnie fagoty kilkakrotnie powtarzają żałosny motyw uważany za główny temat fantazji. Wirgiljusz wymienia po imieniu ukazujące się cienie, a więc Semiramis, Kleopatrę, Helenę, Achilesa, Parysa i Trystana. Z dwoma duchami, trzymającymi się razem, Dante zapragnął porozmawiać; na skinienie cienie zbliżają się.

Moment ten ilustruje krótkie recitatiwo klarnetu, po którem następuje część Andante cantabile non troppo. Temat tej części, rzewna kantylena, intonowana przez klarnet, uważany jest za II główny temat dzieła. Wogóle część ta wyróżnia się pierwszorzędną pięknością liryczną i tą właściwą Czajkowskiemu głębią uczucia, i ma ilustrować opowiadanie Franczeski o swym nieszczęsnym losie (przytoczony powyżej ustęp pieśni ,,Piekła" ...,,Niema straszniejszej boleści" etc.). L'istesso tempo nowym tematem (rożek angielski) artystycznie wyzyskanym (przez rozszerzenie, odwrócenie etc.) ilustruje dalszy ciąg opowiadania Franczeski; wojskowe sygnały (Allegro vivo) przypominają epilog tragedji miłosnej, wykrycie zdrady i zamordowanie kochanków przez męża i brata. Pierzchły wspomnienia o błogich chwilach, pozostała smutna rzeczywistość: wieczna ciemność. Ponure akordy puzonów kończą tę część, po której następuje repryza, zaczynająca się od I tematu głównego (allegro vivo).



2) **L. Beethoven** (1770—1827). Koncert fortepianowy c-mol.

Zygmunt Noskowski, doskonały znawca dzieł Beethovena, treściwie zanalizował koncert c-mol. Przez długie lata — pisze zmarły mistrz — dzieło niniejsze było z wszystkich pięciu koncertów fortepianowych Beethovena najbardziej popularnem ze względu na piękność i przejrzystość tematów, formę przepyszną i nader wdzięcznie brzmiącą partję solową.

a) *Allegro con brio.* Pierwszy temat posiada w nastroju i rytmice wszystkie cechy, tak wybitnie odróżniające Beethovena od innych twórców. Doskonale przeciwstawia się temat, nieco energicznemu w nastroju początkowi; melodja myśli drugiej, pełna jest liryzmu i pogody. Na tych dwuch motywach opiera się cała część tak jasna w przeprowadzeniu, że nie wymaga bliższego omówienia.

b) *Largo.* Beethoven słynął z cudownych pomysłów we wszystkich śpiewnych i powolnych ustępach dzieł swoich. Niniejsze largo nie ustępuje w niczem innym „cantilenom" bethovenowskim. Według zwyczaju ówczesnego, obok śpiewu szerokiego, dawano jeszcze w melodjach sporą ilość upiększeń, zwanych melizmatami. Znajdują się one i tutaj, ale nie tak znowu obficie, aby zaciemnić mogły rysunek samej melodji, a gdy wreszcie fortepjan zaczyna rozwijać coraz szybsze figuracje, natenczas twórca powierza śpiew różnym instrumentom, podnosząc orkiestrę do godności czynnika współrzędnego. Charakterystycznem jest podobieństwo początku drugiej części motywu Largo do cavatiny z „Fausta" Gounoda.

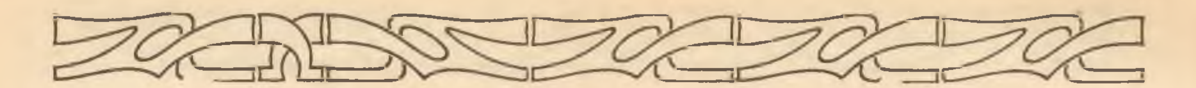
c) Rondo — Allegro. Temat choć minorowy, jest pełen figlarności i humoru, a każdorazowe jego powtórzenie wywołuje uśmiech zadowolenia przez nader dowcipne przygotowanie wejścia. Na zaznaczenie zasługuje samo zakończenie ronda, w którem twórca zmienia temat całkowicie przez inny takt ($^6/_8$) i przez rozwinięcie go w tonacji C-dur, co podwyższa jeszcze bardziej wesoły nastrój tej części.

3) **Gustaw Mahler** (1860). Symfonja I D-dur.

Feliks Weingartner w dziełku „Die Symphonie nach Beethoven" poświęcając kilkanaście wierszy Mahlerowi pisze: „Na Gustawa Mahlera wywarł duży wpływ Bruckner. Mahler może też zwać się nietylko uczniem Brucknera, ale jego następcą. Również i on tworzy dotychczas przeważnie symfonje, rozmiarami przechodzące dzieła Brucknera, posiłkując się środkami instrumentalnymi i wokalnymi. Pokrewieństwo z Brucknerem łączy go przez rozmiary tematów jak również i ta okoliczność, że został muzykiem i niczem innym być nie chce, trzymając się zdala od wszelkich eksperymentów programowych. Przykładów tak pięknych i szerokich melodji w jakie wyposażył Mahler początek ostatniej części trzeciej symfonji w współczesnej muzyce znajdujemy niewiele. Pod względem struktury dzieła Mahler różni się od poprzedników. Mahler technikę kompozytorską opanował z całem mistrzostwem, jakiego Brucknerowi odmówiła natura. Możemy w kompozycjach Mahlera znaleźć dużo dziwactw, brzydactw, przeładowania, możemy mu zarzucić rozwlekłość, brak samokrytycyzmu w wyborze tematów, jednakże to, co Mahler pisze ma na sobie znamię głębokiego uczucia, bogatej fantazji, płomiennego, prawie fanatycznego zapału, co w połączeniu z umiejętnem wyzyskaniem materjału tematycznego stawia go w szeregach najwybitniejszych kompozytorów modernistów".

Mahler zaś sam o sobie tak mówi: „jedynie wtedy, kiedy coś przeżywam, komponuję".

Wprawdzie z opinją Weingartnera i własną Mahlera „nie harmonizuje" sąd Riemanna, który nie waha się Mahlera nazwać rutynowanym eklektykiem", jednak sąd ogólny podkreśla z uznaniem wiedzę techniczną Mahlera i obok „geistreich" zwie go „erfindungsreich", słowem Mahler należy do tych twórców, których słuchając można mieć przeświadczenie, że mają dużo do powiedzenia. Z 8-miu symfonji Mahlera znana jest Warszawie dotychczas tylko IV. Znajdująca się na programie dzisiejszego koncertu symfonja I powstała w r. 1888, wykonaną była po raz pierwszy w Peszcie w r. 1891 i w tym też roku wydano ją drukiem. Wszystkie symfonje Mahlera z wyjątkiem tych, które zaopatrzył w program jak np. III zajmują pośrednie miejsce pomiędzy muzyką programową i absolutną. I-szą symfonję zaopatrzył był Mahler pierwotnie w program, opowiadając w niej „o dniu powszednim", komentarz jednak później cofnął, pozostawiając w ten sposób zupełną swobodę fantazji słuchacza w przyjmowaniu wrażeń. Mahler tak się o programowości I-szej symfonji wyraża: „Die erste Symphonie hat überhaupt noch



niemand erfasst, als diejenigen, die mit mir gelebt". Zdaniem Schiedermaira Mahler odźwierciadla w symfonji wydarzenia własnego życia. Część I (Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut) rozpoczyna 62 taktowy wstęp. Kwartet smyczkowy *ppp* intonuje nutę pedałową *A* (powtarzająca się dość często w tej części) jakby wprowadzając nas po długotrwałej zimie w nastrój dnia wiosennego; w 7-mym takcie odzywa się motyw z charakterystycznym interwałem kwarty, która w dalszym rozwoju tematycznem symfonji odgrywa pierwszorzędną rolę. Właściwie już w 3 takcie wstępu odzywa się urywkowo ten interwał. W 30 takcie klarnet naśladuje głos kukułki. W myśl wskazówki kompozytora trąbki z początku mają być umieszczone w oddali i dopiero po kilkunastu taktach zajmują miejsca w orkiestrze przy właściwych pulpitach *). Myśl główna I części rozpoczyna się w takcie 62 (sehr gemächlich). Wprowadzają ją wszystkie wiolonczele; waltornie, fagot i basklarnet towarzyszą jej. Wspaniałe kontrasty dynamiczne (często fortissima to znów dyskretne pianissima) cechują tę część niezbyt jasną pod względem koncepcji. Część druga (Kräftig bewegt $^3/_4$ takt, A-dur) o charakterze scherza, nastrojone jest na nutę niemieckiego ländlera. Część III (Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen, takt $^4/_4$, d-mol). O ile części poprzedniej melodja i harmonja nadawała charakter pogodny, wesoły, w części III wesołość ta przybiera daleko szersze rozmiary. Jest to część, która decyduje o wartości całego dzieła, a zarazem uważaną bywa za jedno z meisterstücków Mahlera. Już po kilku taktach wstępu określenie: „Mit Parodie" przygotowuje nas do czegoś nadzwyczaj... ciekawego: parodji marsza żałobnego. Kotły rozpoczynają tę część interesująca, poczem kontrabasy, następnie szereg innych instrumentów przejmują kolejno zaintonowany temat, przypominający Mozarta. Część ostatnia pod względem treści i formy uboższa od poprzednich wyposażona jest w dość bogatą linję melodyjną i posiada dużą dozę temperamentu. O całości dzieła można wydać treściwą charakterystykę: ma nastrój pogodny, wesoły, harmonje niewyszukane mimo to nie banalne, instrumentacja nadzwyczaj ciekawa, bogata w różne efekty kolorystyczne.



HENRYK OPIEŃSKI.

„O nauce śpiewu".

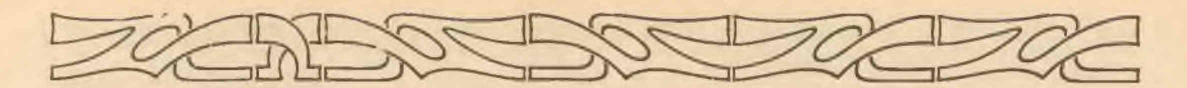
Refleksje i życzenia.

Z pomiędzy wielu przeróżnych zagadnień pedagogji muzycznej, jednem z najbardziej na czasie jest nauka śpiewu; i jest to istotnie sprawa bardzo ważna, o której warto pomówić pod adresem tego licznego zastępu uczniów i uczennic, które z mniejszym lub większym zapałem jej się poświęcają, kołysząc w głębi duszy marzenia o laurach i złotonośnej sławie.

Spotkałem kiedyś podczas jednej z licznych przejażdżek tramwajem, panienkę znaną mi z widzenia, o której słyszałem, że zapowiadała się jako bardzo dobry materjał głosowy; zapytałem mego towarzysza, a jej znajomego, co obecnie porabia, gdzie i czy się uczy. Za całą odpowiedź machnął niechętnie ręką i dopiero gdyśmy wysiedli z tramwaju, przynaglony, opowiedział: „Widzi pan, to było tak: panna XYZ miała nietylko głos, ale i pewne środki na kształcenie się w śpiewie; ale cóż! początkowo uczyła się wprawdzie przez rok u pana A., potem jednak doradzono jej panią B., następnie znowu wujaszek słyszał o panu C.; wkrótce pokazało się, że lepszą metodę ma pani D. i t. d., aż wreszcie po skonstatowaniu przez zagranicz-

---

*) Efekt ten można także osiągnąć przez zastosowanie surdynek.



nego maestra, pana K., że głos nie ma ani średnicy, ani góry, panna zrezygnowała zupełnie i przez stosunki dostała się do „telefonów“.

Historja równie przykra, jak częsta, nie zawsze może z tem samem zakończeniem, ale niemniej mało pocieszająca.

Wartoby się zastanowić, w czem leży zło, gdzie tu i czyja wina, że z licznych i zapowiadających się głosów duża część marnuje się przeważnie dzięki ciągłym zmianom nauczycieli. A nie jest to bynajmniej zawsze winą owych nauczycieli lub nauczycielek, z których każdy i każda tyle pracy w uczniów wkładają. Nie mówię oczywiście o tych nieinteligientnych manjakach, którzy, ucząc „własną“ metodą, twierdzą, że wszystkie inne nic nie są warte, lub o owych specjalistach do przekształcania mezzosopranów na soprany i odwrotnie. Pierwszą, zdaje mi się, najbardziej kardynalną przyczyną złego jest—brak *cierpliwości* uczniów, polegający na niezrozumieniu celu nauki śpiewu; że na to zło wpływają w wysokim stopniu ciocie i babcie, „niezadowolone z postępów“, rzecz więcej jak pewna. Głos ludzki jest instrumentem, którego absolutną umiejętność używania zdobywa się pracą długą i mozolną, podobnie jak przy nauce gry na skrzypcach lub fortepjanie; wrodzona łatwość i tak zwana „dyspozycja“ techniczna rozstrzyga o tem, czy lata nauki trwają dłużej, czy krócej; w każdym jednak razie muszą to być *lata*; tymczasem młodym adeptom i adeptkom sztuki śpiewaczej zdaje się, że dość pouczyć się rok, aby módz się wykwalifikować na „artystę“; z chwilą odśpiewania na lekcji mniej więcej ustawionym głosem pierwszej lepszej piosenki, wydaje się primadonnie „in spe“, że powinna już przygotowywać sobie repertuar i jaknajprędzej dążyć do wystąpienia na estradzie (wszak tyle będzie kwiatów od przyjaciół i rodziny!!).

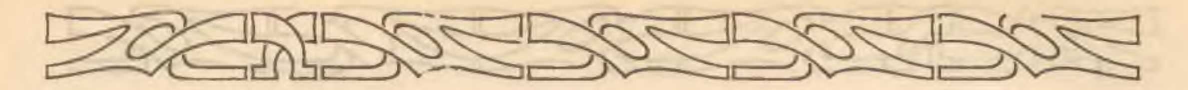
Nauka śpiewu w dawnych wiekach—w czasach świetnego rozkwitu sztuki wokalnej — trwała 10—12 lat, a termin taki, lub mniej więcej taki, potrzebny był tak dobrze w czasach rozkwitu koloratury, jak dzisiaj dla śpiewania Wagnera.

U nas uczeń lub uczennica, która w ciągu dwuch lub trzech lat (najwyżej!) nie jest dopuszczona na estradę, zmienia najczęściej profesora (zwłaszcza, że nietrudno, niestety, o łowiących cudzych uczniów „maestrów“, którzy ciągle wszystkich krytykują, a sami przyrzekają „złote góry“) — i tak zaczyna się owa uczniowska tournée po profesorach, która trwa czasami i dziesięć lat, ale nie jest bynajmniej *systematyczną*, dziesięcioletnią nauką. Narzekanie na nauczycieli śpiewu staje się wówczas jedyną satysfakcją ucznia, która jednak nie zda się na wiele. Zmiana dobrego (o złych niema mowy) nauczyciela na lepszego nie zawsze przyśpiesza studja — czasami je nawet opóźnia, a wywołuje w uczniu często nerwowość, mającą swe źródło w zniecierpliwieniu.

Jest w tej kwestji nauki śpiewu poza tem mnóstwo subtelności, dużo rożnych niespodzianek itd., tak, że jakiejś reguły na podstawie tego, co pisałem, formowaćby w żadnym wypadku nie można; chodzi tu jedynie o zasadę: kto się zabiera do poważnej nauki śpiewu, musi być przygotowany, że ma przed sobą długi szereg lat poważnej pracy; powinni to wiedzieć również rodzice czy opiekunowie, a niemniej winni o tem objaśniać profesorowie, nie obiecując zbyt wczesnych występów.

A zatem życzenia jaknajdłuższej ale owocnej nauki naszym przyszłym prymadonnom z zaczynającym się rokiem nowym.





LEOPOLD SCHMIDT.

Z pracowni artysty.

(Ciąg dalszy).

Dla uczącego się jest tem trudniej rozpoznać związek pomiędzy duszą i techniką jeżeli fizjologiczne znaczenie wszystkich ruchów podczas całego trwania studjów pozostaje dla niego terra incognita; zwlaszcza wyjaśnienie techniki gry skrzypcowej jest trudniejsze, aniżeli poznanie rozmaitych funkcji prawej i lewej ręki co już wymaga dokładnej znajomości praw anatomji, której poznanie wielu uczących się uważa za zbyteczne. Zresztą i sam nauczyciel nie ma często pojęcia o tych prawach, i napewno upłynie jeszcze dużo czasu zanim to niezbędne poznanie i doświadczenia fizjologiczne na polu nauki gry skrzypcowej znajdą zastosowanie w uczelniach.

Im więcej poza szkołą posługiwać się będziemy eksperymentami teoretycznemi w celu zdobycia techniki, tem więcej wprowadzimy ucznia w błędne koło. W pierwszej linji dyskredytujemy naukę w szkołach muzycznych. Uczeń, który bez przygotowania zapoznaje się z takiemi teorjami i zastosowuje je bez zastanowienia się jedynie w celach rywalizacji z kolegami, może zgotować sobie los podobny do wyżej wspomnianych, który na całe życie uczyni go niezdolnym do gry. Bezwątpienia lekcja w szkole trwająca najwyżej 20 minut wytwarza w uczniu pesymistyczne zapatrywanie się na przyszłość i zmusza go do szukania środków zapobiegawczych. Domyśla się, że musi być jeszcze inna droga do zdobycia techniki, droga łatwiejsza i skuteczniejsza. Nie zna jej, a tylko słyszał o jakichś metodach i teorjach, z któremi marzy zapoznać się; zapobiedz temu jednak bardzo łatwo, jeżeli uczen posiadać będzie świadomość, że szkoła prowadzi go po drodze właściwej, że tę drogę oświeca mu myśl „techniczna". Mało mamy takich artystów, których nauczyciele tak wychowali, aby zdolni byli nie do mechanicznego nasladowania, ale do „technicznego" myślenia. Nic więc dziwnego, jeżeli w ten sposób wychowany artysta („pilnie wygrywający ćwiczenia") zapragnie uczyć innych i postępować będzie z uczniami według przejętej metody, czyli nie posiadając talentu nauczania, nie będzie zwracał uwagi, aby jego uczniowie uczyli się *myśląc*. Nie zapominajmy więc, że *nauczanie wymaga większego talentu, aniżeli wirtuozostwo*. Sarasate, który podobnie jak wielu jego kolegów, czuł się „nieszczęśliwym", będąc zmuszonym w pierwszym okresie karjery artystycznej udzielać lekcji, wygłosił zdanie: „Nic nie mogę powiedzieć, ponieważ sam nic nie wiem". Zdaje się, że te słowa dostatecznie charakteryzują różnicę między intuicyjnem *naśladownictwem* i *gruntownem rozumieniem*. Smutnie przedstawiałaby się pedagogika muzyczna, gdyby słowa Sarasatego zastosowane były do każdego artysty. *(D. c. n.).*

Listy do Redakcji *).

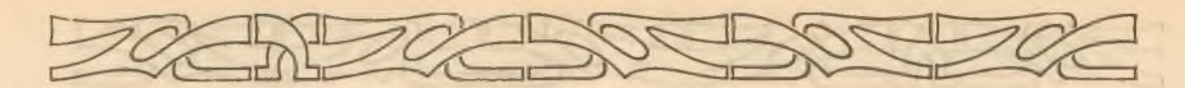
Upraszam o zamieszczenie poniżej wymienionych „wyjaśnień" dotyczących moich

Zasad nowej teorji harmonji w Muzyce.

WINCENTY KRUZIŃSKI, Senior.

„Po wydaniu drukiem dzieła pod tytułem: „Szkoła wstępna kompozycji muzycznej",—zawierającego teorję zasad Muzyki, Harmonji i Kompozycji, według wskazówek pedagogicznych dla ułatwienia tych nauk, — zaprzątały mię jeszcze potem dość długo

*) Za treść listów Redakcja nie odpowiada.



różne kwestje dotyczące samej tylko nauki harmonji. Mianowicie dla czego nauka nieposiada dla pierwotnych akordów *stałych* i *ścisłych* oznaczeń, po których możnaby je natychmiast poznać, jak to w innych ścisłych naukach już od dawna zaprowadzono w celu ułatwienia nauki.

Jakież są przyczyny wogóle, że nauka harmonji uchodzi za trudną i ciężką naukę? Chcąc poznać te przyczyny, oddałem się badaniom *harmonji trójdźwięku* z różnych stanowisk, do czego mi posłużyły rozmaite uczone dzieła, mogące dać, jak przypuszczałem, jakieś objaśnienie lub odpowiedź. Badania zatem harmonji ze strony fizyczno-matematycznej [1]), oprócz stosunku liczbowego wibracji lub długości struny tonów należących do harmonji, nic innego nie znalazłem. Badanie jej ze strony fizjologiczno-psychicznej [2]) również nie dało zadowalającej odpowiedzi. Badanie psychologiczne W. Wundt'a harmonji trójdzwięku oparte na trzech tonach 1—3—5, także nic się nie przyczyniło do wyjaśnienia kwestji.

Wszystkie te dociekania harmonji opierają się jedynie na zasadzie starej teorji, przyjętej przez wszystkich sławnych teoretyków w ich dziełach, która głosi: że harmonja objawia się najmniej w *trzech* jednocześnie brzmiących tonach, mianowicie—prymy, tercji i kwinty, stanowiących trójdźwięk, który na piśmie może być wyobrażony tylko cyframi 1.3.5.

Mając przed sobą taki niezbity pewnik teoretyczny—wyłączający wszelkie przypuszczenia i zamykający wszelkie wyjścia — pozostało mi tylko jedno pytanie: dlaczego teorja podaje pod jednym mianownikiem, jakim jest formuła 1.3.5, aż kilka przedmiotów, jakiemi są 4 różne rodzaje trójdźwięków: *majorowy*, *minorowy*, *zmniejszony* i *zwiększony*. Przecież jeżeli teorja ma być jasna, to powinna nadać każdemu akordowi jego własną — osobną formułę — a tych teorja nie daje. Zatem odsłania się tu słaby punkt teorji (nie harmonji), która przez swą niedokładność wprowadza w nauce na samym początku nieunikniony zamęt w umyśle ucznia. Zamęt ten musi być przez dłuższy czas prostowany przez oddzielne rozpatrywanie, omawianie, objaśnianie każdego trójdźwięku i nadanie mu wreszcie odpowiedniego nazwiska—bo ta ogólnikowa formułka 1.3.5, nieokreślała bezpośrednio żadnego poszczególnego akordu pierwotnego, po której uczeń mógłby odrazu poznać jego rodzaj, charakter i stanowisko w rzędzie akordów. Ta niejasność teorji potęguje się jeszcze bardziej przy akordach septymowych, których jest 10 rozmaitych, a wszystkie noszą jedną ogólną formułkę 1.3.5.7. Jak również przy nonowych akordach, których jest 13, a wszystkie ukrywają się pod jednym ogólnym oznaczeniem 1.3.5.7.9.

W dodatku akordy septymowe i nonowe w swej różnorodności i swych przewrotach oparte na cyfrach, musiały z konieczności otrzymać nadzwyczaj długie a niezbyt ponętne nazwiska liczbowe łacińskie, lub też dodatkowe omówienia tychże, które, obciążając pamięć, czyniły naukę przez to samo ciężką.

Na podstawie cyfr (liczb) rozwinął się z biegiem czasu „bas cyfrowany"—zwany „jenerałbasem" [3]) — uchodząc, w dawnych czasach za najwyższy szczyt nauki harmonji. —Jenerałbas ustalił naukę na zasadzie cyfr na długie czasy. Atoli nowoczesny rozkwit harmonji w praktycznej muzyce nie może się już posługiwać temi ogólnikowemi formułkami.

Nowocześni uczeni teoretycy, widząc tę niejasność i zawiłość w nauce harmonji, chcieli zaradzić oczewistej trudności, więc usiłowali naukę harmonji przy swej głębokiej wiedzy, uporządkować, uprościć, uprzystępnić i w rzeczy samej posunęli naukę hrmonji do możliwych granic [4]).

Inni zaś uczeni, widząc *monizm* w harmonji, umyślili ją zreformować przez sztuczny *dualizm* t. j. opaczne rozdwojenie harmonji wskutek przeciwstawienia akordowi majorowemu z tonem podstawowym na *dole*, akord minorowy z tonem podstawowym na *gorze* [5]).

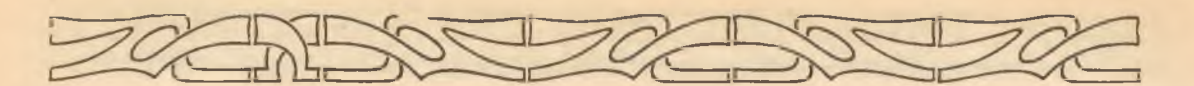
[1]) Np. w Dr. Otto Bähr „Das Tonsystem unserer Musik" r. 1882. – Dr. Hugo Riemann „Vereinfachte Harmonielehre" w wstępie, gdzie wywodzi tony harmonji majorowej z dołu, a tony harmonji minorowej z góry.

[2]) W dziełach H. Riemanna „Tonkomplexe", „Das Problem des harmonischen Dualimus". 1905 r.

[3]) Pierwszy V i a d a n a, mistrz kapeli katedralnej w Mantua, wynalazł sposób pisania basu cyfrowanego, do którego harmonja innych głosów się stosowała. Ogłosił on w r. 1606 reguły albo zasady harmonji w zbiorze swoich kompozycji. Nowsze badania wykazały, że bas cyfrowany był już znany daleko wcześniej przed tym kompozytorem.

[4]) Jak np. A. B. Marx, Hauptmann, F. Weitzman, zwłaszcza Joh. Christ. Lobe przyczynił się do uproszczenia nauki. Jego nieocenione wyniki naukowe, są tej doniosłości, że nie podobna je pominąć przy nowych zasadach.

[5]) Jak A. v. Oettingen i Dr. H. Riemann.



Ale, że tak pierwsi, jak i drudzy ulegają przemożnym wpływom zakorzenionego od dawna zwyczaju cyfrowanych akordów, więc pomimo chwalebnych wysiłków i poważnych zdobyczy, niezdołali nauki w zasadzie ułatwić, ani odpowiednio zreformować, o co w dzisiejszych czasach głównie już tylko chodzi. Bo sama harmonja w swych odwiecznych prawach przyrodzonych i w swym historycznym rozwoju zdobywana przez wielkich mistrzów tonów i objaśniana przez bystrych myślicieli teoretyków, nie może podlegać żadnym innym zmianom. A że dotychczasowa teorja zamknęła wszelkie wyścia i zreformowaną być nie może, przeto należy szukać nowych zasad i stworzyć *nową* teorję, któraby odpowiadała dzisiejszym wymaganiom i potrzebom etyki w muzyce. Zagadkowa niejasność teorji, naprowadziła mię nareszcie na domysł, że harmonja trójdźwięku musi kryć jeszcze jakąś tajemnicę niewyśledzoną. Zatem należy trójdźwięki zbadać wszechstronnie.

Wziąwszy się do tej mozolnej pracy, przy bacznem śledzeniu, wyszła nareszcie na światło dzienne ukryta tajemnica harmonji. (*?? Przyp. Red.*). Otóż wykazało się, że harmonja trójdźwięku posiada oprócz *trzech zewnętrznych* tonów fizycznych, także *dwa idealne prądy głosowe wewnętrzne*, których wymiar objawia się w tercjach np. trójdźwięk *C-major:*

1—3—5
c—e—g
w m

ma na *dole* tercję *wielką*, którą oznaczę literą *w*, na *gorze* zaś ma tercję *małą*, którą oznaczę literą *m*. Dwie te lityry *wm* określają mi od razu trójdźwięk *majorowy*. Pod którąkolwiek nutą podstawową gamy djatonicznej czy chromatycznej postawimy *wm*, będziemy od razu wiedzieli, że mamy przed sobą trójdźwięk majorowy, a nie inny.

Tak samo trójdźwięk *minorowy* np.

1—3—5
a—c—e
m w

zawierający w sobie na *dole* tercję *małą*, a na *górze wielką* otrzyma oznaczenie *mw*, które jasno określa trójdźwięk *minorowy*, na jakiejkolwiekby był postawiony nucie.

Badając w dalszym ciągu trójdźwięk *zmniejszony* np:

1—3—5
h—d—f
m m

znajdujemy w nim dwie *małe* tercje, zatem winien on otrzymać oznaczenie *mm*, które określa zawsze trójdźwięk *zmniejszony*.

Trójdźwięk zaś *zwiększony* np:

1—3—5
c—e—gis
w w

zawierający dwie *wielkie* tercje, otrzyma oznaczenie *ww*, określające jasno akord zwiększony.

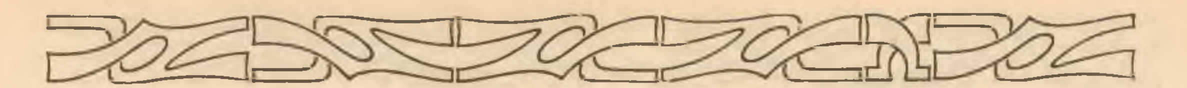
Odsłoniwszy wewnętrzną, niepochwytną dla zmysłów *dwoistość* prądów trójdźwięków, za pomocą których można łatwo i pewno poznać akordy i oznaczać je w sposób całkiem naturalny, bo wypływający ze samej istoty i treści trójdźwięku, bez uciekania się do sztucznych, wymyślonych znaków lub liczb — zachęciło mię to wyjście na nową drogę, do dalszych badań natury wewnętrznej organizacji trójdźwięków.

Owe dwa prądy głosowe w powyższych trójdźwiękach zawarte, jak *wm*, *mw*, *mm*, *ww*, są to poprostu związki idealne dwuch tercji. Pierwsze dwa są *różnoimienne;* dwa ostatnie *jednoimienne*.

Związek tercji *różnoimiennych* głosi harmonję *niezgodną*—niezadowalającą.

Dwa te nierówne prądy *w* i *m* odpowiadają całkiem pierwiastkom *pozytywnym* i *negatywnym* sił przyrody, których *zgodność* objawia się w *zrównoważeniu* pierwiastków różnoimiennych; *niezgodność* zaś pierwiastków jednoimiennych, w *odpychaniu* się wzajemnem. Tercje zatem *wielkie* i *małe* zawarte tylko *w gotowych* trójdźwiękach, jako prądy głosowe, są *utajonym związkiem pierwiastków harmonicznych*.

Ponieważ związki o *dwuch* różnych tercjach oznaczonych literami *w* i *m*, niemogą mieć żadnych innych kombinacji, jak tylko *cztery* t. j. *wm*, *mw*, *mm* i *ww*, prze-



to są one jedynemi *zasadniczemi* typami harmonji trójdźwięku, na których opiera się cały gmach rozkrzewionych harmonji, wyłącznie niezgodnych. Równoległe, przynależne sobie gamy majorowe z minorowemi, niewykazują też innych typów. Gama majorowa zawiera trzy pierwsze typy; gama minorowa zawiera wszystkie cztery.

Akordy *septymowe* są tylko kombinacją tych typów, które przez dobranie jednego wyższego pierwiastka, stają się zlewkiem dwóch różnych trójdźwięków. Np. akord *septymowy* na pierwszym stopniu gamy *C-major*:

1—3—5—7
c—e—g—h
w m w

którego oznaczenie jest *wmw*, wskazuje kombinację dwuch trójdźwięków: *C-major* i *E-minor*, których środkowy pierwiastek, t. j. mała tercja *e—g* jest *wspolnym* prądem tych dwuch typów. Charakter tego akordu jest naturalnie niezgodny, bo zawiera w sobie na dole i górze dwa jednoimienne pierwiastki *ww*, które przeważająco wpływają na pierwiastek *m*; ztąd wyradza się niezgoda tego związku.

Akord *septymowy* na drugim stopniu gamy *C-major*

1—3—5—7
d—f —a—c
m w m

otrzyma oznaczenie *mwm*. Jest on kombinacją naturalną trójgłosu *D-minor* z trójgłosem *F-major*. Tercja *wielka f — a* jest ich wspólnym prądem. Związek ten okazuje również niezgodę, bo dwa jednoimienne pierwiastki *mm* oddziałują przeważająco na pierwiastek *w*.

Też same cztery typy powtarzają się w różnych kombinacjach we wszystkich innych septymowych, jak również w nonowych akordach. A każdy akord otrzymuje swe odpowiednie oznaczenie.

Tym sposobem zdobywa nauka harmonji pierwszy raz *stałe*, ścisłe i nieomylne *oznaczenie* każdego pierwotnego akordu, określając zarazem treść, rodzaj i charakter harmonji. A przez to samo ogromne ułatwienie w nauce; gdzie szybko można się orjentować w wszelkich stosunkach akordowych i ich łączeniach. A że zasada nowej nauki uważa każdy akord pierwotny za stałą samoistną istotę harmoniczną, tak, jak się na nutach *widzi* i w brzmieniu *słyszy* w rzeczywistości—przeto odpadadają tu wszelkie *pozorne* akordy, jak również spekulacyjne wybiegi i powikłania z *domyślnemi* tonami, w obcinanych nonowych i septymowych akordach.

Rozpoznanie nowych zasad wewnętrznego ustroju harmonji, wyjaśnia dopiero, że stara teorja była *pojęciem harmonji* wyłącznie z jej *zewnętrznej* t. j. fizycznej strony, więc musiała posiłkować się w nauce tylko *cyframi*, które czyniły naukę niejasną, jednostronną—przeto trudną do poznania.

Nowe zasady dają początek *nowej teorji*, która jest pojęciem harmonji nietylko z jej *zewnętrznej troistości tonów*, ale także z *wewnętrznej dwoistości pierwiastków* i posiłkuje się w nauce tylko *literami*, które określają jasno każdy akord.

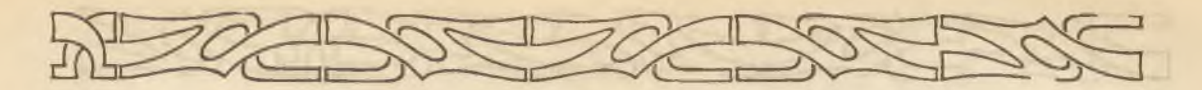
Nowa teorja harmonji ma na celu pogłębienie tej duchowej idealnej strony harmonji, uzupełnienie starych zasad i sprostowanie zarazem tych wszystkich czynników i stosunków wewnętrznych w systemie harmonicznym, jak również zastosowanie ich do dzisiejszych potrzeb i wymagań w muzyce, które to czynniki według starej krępującej rutyny, niemogły z natury rzeczy być należycie wyświetlone, ani nowoczesnego swobodnego rozwoju w harmonji tłumaczyć.

Co się tyczy układu metodycznego nowej teorji, ulega on pewnym zmianom, mianowicie w początkowej nauce, stosownie do wymagań nowych zasad, ma na celu ułatwienie nauki. Terminologja utarta od dawna w nauce harmonji — pozostaje prawie ta sama, prócz oznaczeń akordowych, zastępujących długie nazwy łacińskie, które odpadają tu, jako niepotrzebny, a obciążający zewnętrzny balast.

Nowa teorja harmonji otwiera zatem nowe pole nietylko dla estetów i pedagogów, ale i dla badaczów przyrody.

Wincenty Kruziński.
Senior.

Warszawa, Sadowa № 3.



O „mazurek“ Dąbrowskiego.

W № 1 „Tygodnika Ilustrowanego“ zamieszcza prof. Tadeusz Korzon poniżej przytoczone „dowody“, stwierdzające, że rzekomym twórcą muzyki do „Pieśni Legionów“, („Jeszcze Polska nie zginęła“) znanej ogólnie jako „Mazurek Dąbrowskiego“ jest Michał Ogiński.

„Przed kilku laty w „Tygodniku Ilustrowanym“ (r. 1906, n-ry 9—13, mianowicie na str. 207—208) – pisze prof. Korzon,—prostując mylne domysły o datach i autorach „Pieśni Legionów“, powtórzone przez poważnych historyków nawet w wielkiej i ozdobnej edycji lwowskiej Altenberga, wykazałem, że muzykę skomponował Michał Ogiński w r. 1797, a słowa tekstu pierwotnego napisał Wybicki na wyjezdnem z miasteczka Sezze około 27 lutego 1799 r. Skojarzenie słów z nutą mazurową nastąpiło 13 lub 14 czerwca 1799 r. w Reggio, kiedy ozwał się chóralny śpiew żołnierzy Dąbrowskiego w marszu na teatr świeżo rozpoczętej wojny pomiędzy drugą koalicją a Rzecząpospolitą francuską. Oprócz splotu wypadków wojennych i politycznych z lat 1797—1799 miałem na uzasadnienie twierdzeń swoich dokumenty autentyczne, reprodukowane w podobiznach, oraz cytację z drukowanych pamiętników Ogińskiego (Mémoires, II, str. 301), że grał na fortepjanie na balu (wydanym dla generała Bonapartego) w grudniu 1797 „la marche que j'avais faite pour les légions polonaises“. Uczynił to przez grzeczność dla dam, które przystąpiły do niego z uprzejmą a pochlebną dla kompozytora prośbą. Znajdowali się jednak niedowiarkowie (w tej liczbie muzyk fachowy i historyk muzyki polskiej), którym argumentacja moja nie wystarczała (porównaj „Dzieje muz. polskiej“ p. Al. Polińskiego str. 180 | 181. *Przyp. Red.*). Otóż teraz poparł tę argumentację dowód niezaprzeczalny w „Przeglądzie Historycznym“, tom XI, str. 221, w ogłoszonych przez p. Władysława Smoleńskiego materjałach historycznych do Emigracji polskiej 1795—1797. Jest to list tegoż Michała Ogińskiego do Henryka Dąbrowskiego, wysłany z Paryża „d. 28 apr. 1797“, a więc w chwili, kiedy się zorganizował pierwszy legjon polski i zaczynał swą służbę wojenną na załogach w Brescia, Salo, Mantui. Znajdujemy tu dopisek wyraźny: „Posyłam marsz dla legjonów polskich“. Czegoż więcej żądać mógłby najbardziej podejrzliwy inkwirent? Kwestja jest rozstrzygnięta przez samego twórcę „mazurka“, czyli przez najwyższą instancję“.

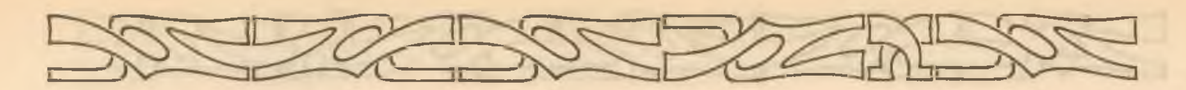
Rady i wskazówki*).

Poradnik dla orkiestr amatorskich.

W ostatnich czasach przy zwiększającem się zamiłowaniu do muzyki poważnej *(objaw wysoce znamienny!)* i organizowaniu coraz to nowych orkiestr amatorskich, proszeni jesteśmy często o odpowiedź na pytanie: „co dawać do grania“, „jak układać repertuar“, przytem osoby, czy instytucje interesowane słusznie zwracają naszą uwagę na „siły“ członków orkiestr, dając tym samym do zrozumienia, że chodzi tu o wskazanie kompozycji przystępnych pod względem trudności technicznych dla przeciętnych amatorów. Służąc chętnie radą, podajemy poniżej wykaz dobrze instrumentowanych, łatwych kompozycji obliczonych na siły orkiestr amatorskich i uczniowskich (szkolnych), przytem nadających się do umieszczania na programach koncertowych.

Bach J. S. Gawot i musetta z suity angielskiej № 3.
Boccherini. Menuet.
Beethoven. Adagio z sonaty op. 27 № 2.
„ Marsz żałobny z sonaty op. 26.
„ Alegretto z sonaty op. 14 № 1.
„ Adagio z septetu op. 20.
„ I część sonaty op. 13 (patetyczna).
„ Adagio z sonaty patetycznej op. 13.

*) Pod tym tytułem wprowadzamy nowy dział, polecając go uwadze osobom mniej wykształconym fachowo w muzyce. Red.)



Chopin. Walc op. 34.
" Preludjum № 15.
" Preludjum № 7 i mazurek № 7.
Haydn. I część symfonji № 5 C-dur.
Mendelssohn. Nokturn ze „Snu nocy letniej" op. 61 № 3.
" Pieśń bez słów op. 53.
Mozart. Menuet z symfonji Es-dur.
Reinecke. „Hagar i Izmael na wyspie" op. 220 № 2.
Schubert Fr. Marsz wojskowy op. 40 № 1.
" Polonez op. 61.
" Podróżnik („Der Wanderer") Pieśń.
Schumann. Pieśń wieczorna op. 85 № 12.

Komplet orkiestry 13 do 16 osób, mianowicie: dwoje skrzypiec, wiolonczela, altówka, kontrabas, dwa flety (ewentualnie jeden), obój lub klarnet C, dwa klarnety B, fagot (nie obowiązkowy), dwie waltornie F lub dwa alty (althorny), dwie trąbki B, puzon lub tenor (tenorhorn) i perkusja. Przez powiększenie liczby *skrzypiec*, *wiolonczel* i *altówek* można otrzymać większy komplet.

Wszystkie powyżej wymienione utwory wydane są nakładem Zimmermana w Petersburgu i dostać można w księgarni pp. Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

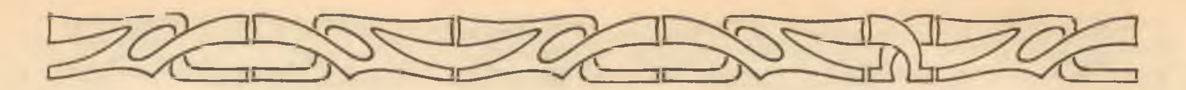
Spis niniejszy będzie uzupełniony.

KORESPONDENCJE.

Berlin, w styczniu.

Z utęsknieniem wyczekuje tu Nowego Roku krytyk muzyczny, obchodząc w Sylwestra wraz z zakończeniem roku starego uroczystość, może niemniej dla niego ważną: zakończenie części pierwszej sezonu koncertowego. Bo kto choć jeden rok spędził w tym wirze muzycznym i miał sposobność śledzić, co Berlin pochłania ilościowo i jakościowo na tem polu, pojmuje zadowolenie recenzenta, żądnego „cezury" podobnej w życiu denerwującem, po kilkomiesięcznej wytężonej pracy ciała i umysłu. Wysłuchać co wieczór po kilka koncertów (w różnych dzielnicach miasta) o treści jaknajróżnorodniejszej i w interpretacji mistrzów, talentów i talencików często nawet nieudolnych debiutantów—oto główne zajęcie tutejszej krytyki, po całodziennej pracy zawodowej.

Do stolicy Prus zjeżdża coraz więcej muzyków początkujących, pragnących na zasadzie opinji tutejszych „rzeczoznawców" po jednym koncercie zdobyć świat *cały*, a nadewszystko zasobne w dolary Stany Zjednoczone Ameryki. O ile Włochy nie przestały być miarodajne w sztuce wokalnej, o tyle instrumentalistom zależy bardzo na opinji tutejszego areopagu krytyków. Z tego powodu sprawozdawcę tutejszego interesują nietylko popisy wielkich mistrzów o europejskiej sławie, ale niemniej intensywnie „debiuty" nieznanych wirtuozów płci obojga. Berlin „powstał" względnie prędko, więc i rozwój jego na polu sztuki i nauki nie jest *jednolity*, *tradycyjny*, np. jak Wiedeń, przeciwnie nawet, muzycznie zresztą dosyć ukształcona publiczność tutejsza odznacza się jakby niczem nie skrępowanym entuzjazmem dla wszystkiego co nowe i oczywista nieraz nie bez wartości. Do postępu należy bezwątpienia renesans muzyki starej, uprawianej w Berlinie z zapałem; z przyjemnością wsłuchują się tutaj w utwory à capella odtwarzane subtelnie przez „Barthsche Madrigal Vereinung". Kiedy mowa o dawniejszej muzyce, zaznaczyć muszę bardzo udatny występ kapelmistrza Sam Franco (z Chicago), który w „stylowej" skromnej obsadzie orkiestrowej starej daty ślicznie wycyzelował kompozycje Sacchiniego (Oedipe à Colone), Vivaldiego (koncert na instrumenty smyczkowe), utwory Franc. Ksawerego Richtera i Haydna, oraz z gustem zestawioną suitę z baletu Grétriego. Nawet młodsze stowarzyszenia muzyczne, jak np. chór charlottenburski pod Münnichem, zaznaczają dążenia do wskrzeszenia muzyki wieków ubiegłych, umieszczając na programie od czasu do czasu dzieło Bacha lub Händla (6 grudnia wykonano z powodzeniem orat. „Acis i Galatea"). Główną atrakcją dla naszej publiczności były w końcu



ubiegłego roku (jak zresztą w ciągu całego sezonu) wielkie koncerty symfoniczne pod dyrekcją Nikischa i R. Straussa oraz zamiejscowych ulubieńców publiczności berlińskiej: Mottla i Steinbacha. Nikisch ma swoich stałych adoratorów, i pałeczka jego zawsze z jednakowym „charme'm" panuje nad orkiestrą. Więcej wytężenia ze strony słuchacza wywołują programy i ich wykonanie pod kierunkiem Straussa w operze. Autor najbliższej premjery w Dreznie „Der Rosenkawalier" działa zawsze fascynująco i dla kształcących się w dyrygowaniu występy jego w roli kierownika orkiestry powinny być szkołą obowiązującą. W interpretacji Straussa niejeden wątek myśli z symfonji Beethovena zyskuje na plastyczności, a w Mendelsohna „Die Fingalshöhle" (z programu na grudzień) obrazy natury oddane były nadzwyczaj subtelnie; Liszta „Nächtlicher Zug" i „Mephistowalzer" z poematu Lenaua wzbudziły zainteresowanie; obecność prawie na każdym programie własnego utworu Straussa dla dzisiejszego pokolenia staje się rzeczą niezbędną. Mottl z uroczystością ku czci Schumanna (symf. B-dur i „Manfred" z Wüllnerem) był na czasie, ale orkiestra filharmonji niebardzo znosi tak częste zmiany w interpretacji, i dlatego ani kierunek indywidualny Mottla, ani Steinbacha „specjalne" pojmowanie Brahmsa np. nie działa tu tak *bezpośrednio* na publiczność, skądinąd wrażliwą, jak w miastach gdzie mistrze ci są stałymi kierownikami orkiestr. Względnie lepiej wychodzi na tem dosyć tu już popularny Hausegger, a nawet Schulz, pomimo że w programach ostatniego (Francuska muzyka nowoczesna: Désiré Pâque, Armande de Polignac, Gabr. Pierné) lepsze numery z łatwością możnaby zestawić.

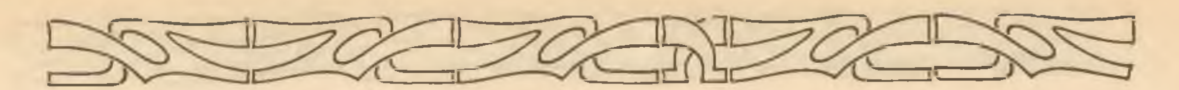
Tak zw. „Uraufführungen"—premiery—w ostatnim miesiącu roku 1910 niebardzo się tu udały: P. Geisslera wstęp do opery „Prinzess Ilse" stanowi prawie wyjątek. Młody francuz Edg. Varèse debiutował z dosyć skomplikowanym pierwszym utworem „Bourgogne" ale nawet umiejętność kapelm. Stranskiego nie uratuje dzieła tego od zagłady na gruncie berlińskim; w operze komicznej „Das rergessene Ich" już uległo zapomnieniu.

O wirtuozach *młodszych* (instrumentalistach i śpiewakach) warto dłużej pomówić. Rodacy wstydu nie zrobili i z tych, których słyszałam teraz, zarówno Familierówna Janina (w koncertach Beethovena i Czajkowskiego z towarz. orkiestry) jak i Wacław Kochański oraz Franciszek Szpanowski mieli tu ostatnio wielkie powodzenie. 13-letni Spiwakowski Jasza (zdaje się Rosjanin) będzie w przyszłości zdumiewał świat cały. Z mniej znanych pjanistów zdobywają uznanie amerykanin Ryszard Buhlig i Gre Ansorge. „Wielcy" artyści, jak Emil Sauer, Vianna da Motta i Maurycy Rosenthal, o którym krytyk jeden dowcipnie się wyraził, że był „gut bei Finger" owego wieczoru, nie zmienili ogólnie znanej fizjognomji. Trochę inny obrót bierze obecnie ruch *wokalny* w salach koncertowych. Z trudnością przebija się młodzież międzynarodowa poprzez mur nieustępujących dobrowolnie „gwiazd" starszego pokolenia. Lilly Lehmann śpiewa wciąż przy szczelnie zapełnionej wielkiej sali filharmonji, Meschaert czaruje nadal nieporównanym talentem interpretacji, młode jeszcze, ale nad wiek przemęczone Tilly Koenen, Teresa Sznabel Behr i Dessoir mają stale wyprzedane sale, gdziekolwiek się ukażą. Kto zastąpi je w przyszłości na estradzie? Ze sceną bowiem sprawa stoi znacznie lepiej. Sądząc z sezonu berlińskiego 1909—10 przypływ sił śpiewaczych zapowiada się wcale ciekawie. Z Holandji kształci się w Berlinie szereg zdolnych młodych pieśniarek (Jeanne Willekens, Hilly Tibo, M. de Jonge, one też jak cenione tu od kilku lat bardzo *Julja Culp* i *Jeannete Grumbacher de Jong* lub sympatyczna *Seret van Eyken* i *Nordeurer* w pieśni i oratorjum z pewnością rolę odegrają. Są to więcej głosy „instrumentalne" mniej nadające się do oddania subjektywnie pojętych arji operowych. Za międzynarodową „gwiazdę" z czasem z pewnością uważana będzie *Ilone K. Durigo* z Budapesztu; z matki węgierki i ojca Włocha, a obojga muzyków oczywiście, łączy w sobie Ilona Durigo wszelkie dane artystyczne tych 2-ch tak muzykalnych narodów. Piękny głos altowy i niezwykła inteligiencja w oddaniu treści i nastroju z gustem zawsze dobranego programu cechują tę wielką śpiewaczkę węgierską.

Z niemieckich talentów młodszych odznaczyły się w grudniu Ewa Lessman i Ida Reman. Dosyć interesujący koncert kompozytorów młodej Szwecji przedstawił Europie śpiewaka J. Forsella o niezwykłym głosie barytonowym. O nim zapewne jak i o tenorze P. Szwedesie będą pamiętały ajentury koncertowe.

W styczniu usłyszymy znowu amerykanina George A. Waltera (pysznego specjalistę w odtwarzaniu utworów Bacha), Ilonę Durigo i in. więc część druga sezonu zapowiada się tu dobrze, i „śpiewność" nie zniknie z estrady dzięki dzielnej drużynie wymienionych powyżej wybitnych talentów.

Alicja Simonówna.



Poznań, w styczniu.

Koncerty: Friedmana i „Lutni“ z udziałem Koczalskiego.

Wśród szeregu koncertów artystów obcych niezwykle zainteresowały muzykalną publiczność poznańską koncerty dwuch rodaków pjanistów: Ignacego Friedmana i Raula Koczalskiego.

Pierwszy koncert odbył się d. 17 listopada w wielkiej sali teatru „Apollo“. Licznie zebrana publiczność, w olbrzymiej większości polska, oklaskiwała gorąco koncertanta, który, dzięki bujnemu temperamentowi, upajał i porywał grą mniej krytyczny ogół. Subtelniejsze wszakże umysły raziła chwilami owa wybujałość temperamentu, przechodząca w swawolę—a objawiająca się w zmienianiu dowolnem utworów i programu. Krytyka niemiecka zarzuciła też artyście „śmieszne dokomponowywanie à la Klindworth“ w walcu cis-mol Chopina, a do żywego czuła się dotkniętą odegraniem walca straussowskiego w opracowaniu Schultza Evlera w miejsce zapowiedzianej „Gondoliery“ i „Tarantelli“ Liszta. Z uznaniem za to wyraża się o sonacie h-mol, którą Friedman odtworzył artystycznie i z siłą lecz bez przesady. Wielką atrakcją koncertu Friedmana był dla Poznania współudział Haliny Czarlińskiej, kształcącej się od 2 lat w Berlinie na śpiewaczkę operową. P. Czarlińska zaśpiewała Divinités du Styx Glucka, Die Allmacht Schuberta, „Tyś harfą z płomienia“ Skrzydlewskiego i Arję z op. „Samson i Dalila“ Saint-Saënsa. Ostatnia pieśń wypadła najlepiej—choć wymowa nie była bez zarzutu. P. Czarlińska ma głos kontraltowy, który przy dalszej sumiennej pracy pod kierunkiem dobrego nauczyciela zapewnić jej może bardzo poważną przyszłość artystyczną.

Drugi koncert zawdzięcza Poznań „Lutni“, która dnia 30 listopada urządziła obchód Chopinowski. Na program wieczoru złożyły się: kantata Galla—wykonana przez chór „Lutni“, odczyt p. Henryka Opieńskiego i szereg utworów Chopina w interpretacji Raula Koczalskiego. Chór „Lutni“, jak zwzkle, wypadł bardzo marnie. Składa się na to nieregularne uczęszczanie członków towarzystwa na lekcje zbiorowe i brak dyrygienta, któryby umiał wzbudzić i natchnąć zamiłowanie do śpiewu i do siebie. P. Henryk Opieński dał barwny opis życia Chopina, nie zapuszczając się jednak w szczegółową analizę jego twórczości. Koczalski w pierwszej części koncertu wzbudzał rosnący zachwyt ogólny, w drugiej natomiast zdawał się być nieusposobionym i grał jakby z chęcią jaknajrychlejszego wyczerpania programu. Krytyka niemiecka podnosi wykonanie Fantazji f-mol, kołysanki Des-dur, mazurka D-dur, walca cis-mol i Ges-dur. Pomijając pewne braki w drugiej części koncertu, pozostawił nas Koczalski pod wrażeniem gry absolutnie doskonałej, odzwierciadlającej dokładnie ducha Chopinowskiego. *T. P.*

Przegląd czasopism.

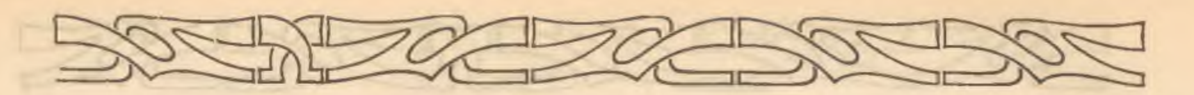
— W zeszycie listopadowym *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*“ zamieszcza dr. Zdzisław Jachimecki sprawozdanie z koncertu historycznego, który się odbył podczas pierwszego zjazdu muzyków polskich we Lwowie.

— Również *„Przegląd polski“* informuje czytelników przez usta d-ra Jachimeckiego o powyższym koncercie w artykule p. t. „Z uroczystości chopinowskich we Lwowie“, w którym jest mowa o całej uroczystości wogóle włącznie ze zjazdem muzyków i konkursem.

— *Hudebni Revue* w zeszycie 9 zawiera następujące prace: H. Doležil: „Spuścizna Fibicha“; Jan Krzyczka: „Musorgski i jego Borys Godunow“; Stecker: Sergjusz Taniejew: „Kontrapunkt“; Jar. Krzyczka: „Twórczość pieśniarska noworosyjskiej szkoły“; „Wykaz statyczny przedstawień scenicznych dzieł Fibicha“. Machon: „Konkurs śpiewaczy w Belgji“.

Na zeszyt X (ostatni z roku 1910) złożyły się artykuły: Hoffmeistera: „Vitezslaw Nowak“; O. Szourek: „Kompozycje W. Nowaka“. V. Stepan: „W. Nowak jako pedagog“; Löwenbach: „Koniec idylli“; „Nasze stanowisko“. W zeszycie tym R. Vesely zamieszcza ocenę pracy dr. Chybińskiego: „Materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów na Wawelu“.

Oba zeszyty uzupełniają krytyki koncertów i przedstawień operowych, liczne korespondencje, wiadomości bieżące, przegląd czasopism, ocena książek i kompozycji etc.



Kronika.

— **Konkurs śpiewaczy.** Poniżej podajemy spis utworów obowiązujących na konkursie śpiewaczym ogłoszonym przez sekcję muzyki zbiorowej przy Warszaw. Tow. muz. (patrz № 24 „Przeglądu“ z r. 1910)

S o p r a n k o l o r a t u r o w y.

Mozart. Arja Królowej z op. Flet zaczarowany.
Meyerbeer. Walc z op. Dinorah.
Rossini. Cavatina „Una voce poco fa“ z op. Cyrulik Sewilski.
Żeleński. Walc z op. Goplana.

S o p r a n l i r y c z n y.

Weber. Arja Agaty z op. Freischütz.
Mozart. Arja „Batti, batti“ z op. Don Juan.
Bizet. Arja Micaeli z op. Carmen.
Noskowski. Arioso „Lecz ty umrzeć masz“ z op. Livia Quintilla.

S o p r a n d r a m a t y c z n y.

Mozart. Arja Donny Anny z op. Don Juan.
Verdi. Arja Amelji „Ma dall' arido stelo“ z op. Bal maskowy.
Moniuszko. Arja „Gdyby rannem słonkiem“ z op. Halka.
Ponchielli. Arja „Suicidio“ z op. Gioconda.

M e z z o - s o p r a n.

Meyerbeer. Arja „Synu mój“ z op. Prorok.
Verdi. Arja Eboli „O don fatale“ z op. Don Carlos.
Gounod. „Stances“ z op. Sapho.
Moniuszko. Dumka Jadwigi z op. Straszny Dwór.

T e n o r l i r y c z n y.

Mozart. Arja „Dalla sua pace“ z op. Don Juan.
Wagner. Pieśń turniejowa ze „Śpiewaków Norymberskich“.
Meyerbeer. Romas „O paradiso“ z op. Afrykanka.
Żeleński. Romans „O jaskółko“ z op. Goplana.

T e n o r d r a m a t y c z n y.

Moniuszko. Arja z op. Paria.
Verdi. Romans „O tu che in seno“ z op. La forza del destino.
Wagner. Pieśń przy kuciu miecza z op. Zygfryda.
Meyerbeer. Sycyljanka z op. Robert Djabeł.

B a r y t o n.

Rossini. Cavatina Figara z op. Cyrulik Sewilski.
Meyerbeer. Arja Neleska „Figlia di regi“ z op. Afrykanka.
Moniuszko. Oracja p. Marcina z op. Verbum Nobile.
Rossini. Romans „Resta immobile“ z op. Wilhelm Tell.

B a s.

Mozart. Arja Leporella „Madamina“ z op. Don Juan.
Meyerbeer. Pieśń wojenna z op. Prorok.
Verdi. Przepowiednia „Del futuro“ z op. Nabucodonosor.
Moniuszko. Polonez „O mościwi mi panowie“ z op. Halka.

— **P. Tadeusz Leliwa** święci wielkie powodzenie w rolach repertuaru bohaterskiego na scenie opery w Tyflisie. Znakomity artysta wystąpił dotychczas w operach: „Aida“, „Hugonoci“, „Rycerskość wieśniacza“, „Madame Butterfly“ i „Dama Pikowa“; jego Radames, Raul, Turridu itd. porywają słuchaczów. Nadto p. Leliwa dał dwie wspaniałe kreacje, które wykonał po polsku: Jontka w „Halce“ i „Chopina“. Publiczność przyjmowała artystę owacyjnie, składając mu kwiaty i wieńce, a krytyka nie ma słów do wyrażenia swych pochwał.

Przedstawienie „Halki“ było jubileuszowem w Tyflisie, gdzie wybitne dzieło Moniuszki dane było po raz pierwszy przed 25-iu laty, w r. 1885.

— **Śpiewacy polscy zagranicą.** W teatrze królewskim w Turynie występuje z powodzeniem panna Władysława Chotkowska. Artystka śpiewała w „Westalce“ Spontiniego główną rolę i w „Rigolecie“, ma zaś wystąpić jeszcze w „Trystanie i Izoldzie“.

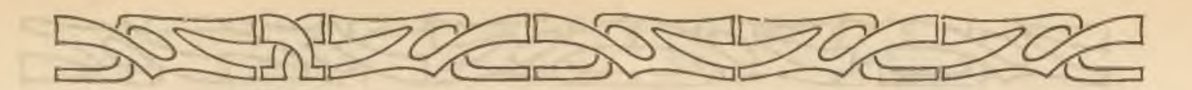
— W Operze chicagowskiej święci głośne trjumfy i zbiera laury p. Janina Korolewicz-Waydowa. O sukcesach znakomitej śpiewaczki pisze Chicagowski „Głos Polek“: „Zachwyca się nią zimna publiczność amerykańska, gazety piszą hymny uwielbienia, ale nazywają ją „rosjanką“. Pani Korolewicz protestowała kilkakrotnie, w końcu postanowiła czynem kłam zadać narzucanej sobie gwałtem narodowości. W programie ostatniego koncertu kazała wydrukować po angielsku „two polish songs“ (dwie polskie pieśni). Wykonała też je wobec przepełnionej sali z takim zapałem i uczuciem, że publiczność wpadła wprost w zachwyt, żądając więcej tych pieśni polskich“.

— W teatrze „Carlo Felice“ w Genui główną rolę w „Zygfrydzie“ Wagnera odtwarzać ma śpiewaczka nasza, Margot Kaftalówna.

— Niedawno ukończony został wielki sezon jesienny w medjolańskim teatrze „Dal Verme“. Jedną z gwiazd tego sezonu była rodaczka nasza, panna Jadwiga Szajer (Ada Sari), która z powodzeniem śpiewała jedną z głównych ról w „Wilhelmie Tellu“ i Elzę w „Lohengrinie“. Jedno z najpoczytniejszych pism włoskich pisze: „Partję Elzy w „Lohengrinie“ powierzono pannie Adzie Sari, która wykonała niełatwą tu rolę bez żadnej próby. Sąd publiczności był też bardzo dla młodej śpiewaczki pochlebny“.

— Zasłużone laury zbierał na jednym z koncertów w Medjolanie p. Bernard Bornsztein z Łodzi. Pan B., posiadający ładny głos basowy, oklaskiwany był za dobrze i ze zrozumieniem śpiewane pieśni Beethovena, Rubinsteina i „Starego kaprala“ Moniuszki, który, nawiasem mówiąc, ogromnie przypadł do gustu publiczności.

— W Madrycie wielkiem powodzeniem na scenie opery królewskiej cieszy się p.



Helena Zboińska-Ruszkowska. Dzienniki miejscowe pełne są pochwał dla naszej śpiewaczki, występującej w rolach bohaterskich, a zwłaszcza z wielkiem uznaniem wyrażają się o jej kreacjach w dramatach Wagnera.

= **„Halka“ w Czechach.** W sezonie ubiegłym w Pilznie wystawiono „Halkę“ Moniuszki. Warszawskie Towarz. muz. wyraziło za to listowne podziękowanie kapelmistrzowi p. Bastlowi.

= **Berlin.** W sali Beethovena odbył się koncert krakowianina, Seweryna Eisenbergera, który z powodzeniem odegrał kilka bardzo trudnych popisowych utworów. Publiczność przyjęła go nadzwyczaj życzliwie.

= **Wieczór pieśni polskich** dała w Pradze p. Marja Bogucka. Program zawierał pieśni Moniuszki, Chopina, Żeleńskiego, Noskowskiego, Paderewskiego, Karłowicza, Galla, Zarzyckiego i Niewiadomskiego. Krytyk „Hudebni Revue“, pisząc o tym wieczorze, słuszną zwraca uwagę na pominięcie w programie nazwisk Fitelberga, Różyckiego i Szymanowskiego.

= **IV międzynarodowy kongres muzyczny** odbędzie się w Londynie i trwać będzie od 29 maja do 3 czerwca r. b. Prace naukowe kongresu podzielone będą na następujące sekcje: 1) historyczną, 2) etnograficzną, 3) teoretyczno-estetyczną, 4) muzyki kościelnej, 5) instrumentów muzycznych, 6) bibljograficzną, organizacyjną i spraw bieżących. Zgłoszenia osób, życzących wygłosić referaty, przyjmuje od 1 lutego b. r. „Secretaries London Congress, 160 Wardour Street, London W.“ Odczyty mogą być wygłaszane w językach: niemieckim, francuskim, angielskim, włoskim i łacińskim. Odczyt nie może trwać dłużej jak 45 minut (wyjątek stanowią referaty z ilustracją muzyczną). Członkowie międzynarodowego Towarz. muz. z poza obrębu Anglji biorący udział w kongresie przez cały czas trwania zjazdu nie ponoszą żadnych kosztów na życie i mieszkanie.

= **Feliksa Mottla** mianował rząd bawarski tajnym radcą dworu zaś **Ryszarda Straussa** obdarzył tytułem kawalera orderu Maksymiljana.

= **W. Nowak** wybitny kompozytor czeski obchodził 5 grudnia r. z. 40 rocznicę urodzin.

= **„Rosenkavalier“** najnowsza opera R. Straussa ujrzy światło kinkietów w Dreznie 26 b. m.

= **Zygfryd Wagner** ukończył nową operę, którą zatytułował „Schwarzschwanenreich“.

= **Symfonja Ryszarda Wagnera** C-dur (utwór młodzieńczy twórcy „Tristana i Izoldy“) wykonany będzie w Berlinie pod dyrekcją Nikischa 13 lutego (rocznica śmierci Wagnera). Kompozycja, o której mowa, ukaże się niezadługo w druku. Dotychczas spoczywała w rękopisie. Jak świadczy własnoręczny list Wagnera symfonja dedykowana była Feliksowi Mendelssohnowi. Symfonję grano z manuskryptu po raz pierwszy w Berlinie 31 października 1887 r. Do końca roku 1888 dzieło to obiegło Europę i Amerykę; następnie spadkobiercy Wagnera manuskrypt „wycofali z obiegu“ i spoczywał dotąd w archiwum w Bayreuth.

= **Na konkurs na operę**, ogłoszony przez berlińską firmę nakładową „Harmonia“ (nagroda 25 tysięcy marek), nadesłano około 100 dzieł. Sędziowie w osobach R. Straussa, Schucha, Blecha, Brechera i Frieda rozpoczęli już pracę; ogłoszenie wyniku konkursu nastąpi 1 czerwca r. b. Nagrodzone dzieło wystawione będzie w początku sezonu 1911/1912 w Hamburgu pod dyrekcją Brechera.

= **Z muzyki kościelnej.** W Genewie „Société de chant sacré“ na ostatnim koncercie wystawiło następujące utwory: 4 głosowe Graduale Brucknera, „O bone Jesu“ (na 4 głosowy chór żeński) i „Regina coeli“ (na 4 głosowy chór żeński i sola) Brahmsa, 150 psalm na chór mięszany Francka i „Stabat mater“ na chór podwójny Palestryny—Wagnera.

= **Paryż.** Opera „Macbeth“ szwajcarskiego kompozytora Ernesta Blocha była pierwszą nowością bieżącego sezonu w Operze komicznej.

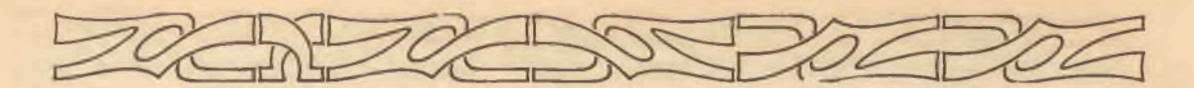
— Orkiestrą Lamoureux dyrygował gościnnie Zygfryd Wagner. Program obejmował fragmenty z dzieł Ryszarda Wagnera i Zygfryda Wagnera.

— Na skutek zaproszenia dyrekcji Wielkiej Opery Artur Nikisch dyrygować będzie w czerwcu r. b. „Pierścieniem Nibelungów“.

— W sali Gaveau dyrygował Hasselman interesującemi nowościami. Wykonano: uwerturę Dumasa, ilustrację muzyczną Maxa d'Ollone'a, i „Elfów“ Labori.

= **Petersburg.** W początkach grudnia firma nakładowa Bielajewa obchodziła 25-letni jubileusz istnienia. Z racji tej uroczystości wydano drukiem życiorys założyciela firmy.

= **Praga.** Dyrektorem teatru nie-



mieckiego na miejsce zmarłego Neumana został dr. Eppinger.

= **Petersburg**. 1 stycznia w kaplicy przy gimnazjum męskiem św. Katarzyny odegrano oratorjum Perosi'ego „Wskrzeszenie Łazarza“. Jako wstęp do oratorjum chór pod batutą p. Szymkiewicza odśpiewał „O Clemens, o Pia“ Perosi'ego i „Sanctus“ z Missa „Iste Confessor“ Palestriny. Oratorjum Perosi'ego, niewykonywane już w Petersburgu od lat wielu, wzbudziło pośród publiczności peterskiej ogromne zainteresowanie. Na oratorjum przybyło liczne grono poważnych muzyków między nimi prof. konserwatorjum petersburskiego Sołowjew, oraz dyrektor orkiestry symfonicznej hr. Szeremietiew.

= **Lipsk**. Koncertowała tu z powodzeniem (w sali Kaufhausu) wespół ze śpiewaczką Drohitsch pani Helena Łopuska-Wyleżyńska. Sympatycznie przyjęto „Impromptu“ kompozycji p. Wyleżyńskiej.

= **Monachjum**. W r. 1911 w Residenzteatrze odbędą się cykle przedstawień dramatów Wagnera: „Trystana i Izoldy“ (5 przedstawień), „Śpiewaków Norymberskich“ (3 przedstawienia), i „Pierścienia Nibelungów“ (3 przedstawienia).

= **Chicago**. Po dwukrotnym wystawieniu „Salome“ na rozkaz policji zeszła z repertuaru. Powody: ...względy moralne.

= **Wilno**. 15 stycznia odbędzie się w sali Poselskiej trzeci koncert popularny orkiestry symfonicznej pod batutą p. Wyleżyńskiego. 21 stycznia ma się odbyć w sali Lutni wielki koncert, na którym będą zaprodukowane utwory Wagnera pod kierunkiem dyrektora warszawskiej orkiestry symf. p. Fitelberga.

= **Lublin**. Dn. 18/11 odbył się w sali Resursy miejskiej pierwszy koncert symfoniczny, urządzony staraniem dyrektora Tow. muz. p. Keniga; postęp ten w rozwoju kultury muzycznej jest wielką zasługą p. Keniga, który jako skrzypek i dyrygient okazał się artystą niebywałego talentu. Wielka inteligiencja artystyczna i niesłychanie subtelne ucho, natura skłonna do wielkich wzruszeń, całą duszę wtapiając w odtwarzane utwory—oto charakterystyka tego artysty, który, pomimo niewdzięcznych warunków jakie zwykle panują na prowincji, bierze się do pracy energicznie. P. Kenigowi udało się zjednoczyć pod swoją batutą miejscową orkiestrę Tow. muz. i orkiestrę operetki, złożoną z fachowców-muzyków, pociągniętą zapałem i talentem młodego dyrygienta, która tym sposobem przyczyniła się wiele do wykonania wielkich dzieł Wagnera i Mozarta z prawdziwym powodzeniem.

Na owym koncercie p. Kenig w świetnej interpretacji zaznajomił publiczność z mało znaną a prześliczną sonatą Brahmsa, pisaną na altówkę z fortepjanem.

Z żałobnej karty.

= *Krause Teodor* ceniony w Niemczech pedagog śpiewu solowego, zmarł w Berlinie w wieku lat 78.

= *Bartmuss Ryszard* doskonały organista, znany improwizator, autor licznych kompozycji (sonaty na organy, koncerty organowe, fantazje, oratorjum, kantaty, chóry, pieśni etc.), zmarł w 51 roku życia.

= W Pradze zmarł *Angelo Neumann* długoletni dyrektor tamtejszego teatru niemieckiego, znany dobrze w szerokich sferach niemieckiego świata teatralnego, człowiek o autokratycznych zasadach, niepospolitej energji i zaletach organizatorskich, który powodzenie swoje zawdzięczał, zdaje się, więcej szczęściu aniżeli zasługom. Karjerę artystyczną (był pierwotnie kupcem) rozpoczął jako śpiewak operowy. W r. 1876 został dyrektorem lipskiej opery, zorganizował następnie wędrowną trupę operową, z którą objeżdżał prawie całą Europę, zapoznawając z dramatami Wagnera (przeważnie „Pierścień Nibelungów“). W r. 1885 powołano go na stanowisko dyrektora teatru niemieckiego w Pradze, którym kierował z zupełnem zadowoleniem sfer interesowanych.

= W Jenie rozstał się z tym światem prof. dr. *Ernest Nauman*, sprawujący od r. 1860 do 1906 urząd dyrektora muzyki w uniwersytecie w Jenie. Dorobek kompozytorski zmarłego składa się z 7-miu opusów; są to w większej części dzieła kameralne.

= W Paryżu zmarł *Piotr Lagarde* jeden z dyrektorów Wielkiej Opery.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef. prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy Świat 7.
Lipiański Józef prof., Złota 28—2, przyjmuje od 11—1 i od 3—5 z wyjątkiem niedzieli i środy.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39—15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chorów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opienski Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Feksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołowa Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Chomęciska, Lubelsk. gub.

Namysłowski Karol, dyr. orkiestry włościańskiej.

Piotrków.

Powiadowski, lekcje gry fortepianowej i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Tomaszów lub.

Anusiewicz, lekcje gry organowej i fortepjanowej.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Libawa.

Pallulon Paulina (Wilhelmińska 17/1). lekcje gry fortepjanowej.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Heumann Stanisława, Batorego 18; lekcje śpiewu solowego.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Mączna 2.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Claudiusstrasse 10.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,
